

С.В. Полатайко
«Жест ока»

Поразительная особенность, которую Вы так тонко отметили: в принципе существенные основы любой деятельности человека не изменяются, и об этом также говорил один из докладчиков. Обращение к различным культурным сюжетам лишь проявляет некую внутреннюю отсылку к единой сущности, единой основе, которая в связи с изменением культурной ситуации не меняется. Именно об этом я хотел бы сказать.

Гегель в своей «Феноменологии Духа» так прописал весьма важный момент. Он говорит: «Нравственная субстанция сохранила противоположенность, – а мы понимаем противоположенность как некоторое наличие границы, в принципе – и то, что разграничено, – сохранила противоположенность в ее простом сознании». И вот чем поражает эта мысль: во-первых, с одной стороны, для нравственной субстанции эта противоположность уже преодолена, потому что она сохранена в прошлом; с другой стороны, – противоположность в форме простого со-знания; во-вторых, здесь можно поиграть со словом, сказать, что «со-знание» как и другие, подобным образом образованные русские слова: «со-ратник», «со-житель», – есть не что иное, как некоторое сложносочиненное единство. В данном случае объединенные в прошедшем «знания», знания о чем-то, если не сказать о каких-то двух субстанциях, то уж о двух различных состояниях единого точно, и определяют природу противоположности.

Я не буду так тонко разбирать мысль Гегеля. Достаточно отметить то, что у нравственной субстанции, другими словами, у Бога не существует границ. Разлита некая бесконечная полнота бытия, которая «интеллигибельна» в каждой своей точке – об этом пишет Августин. А у Гегеля вдруг выясняется, что внутри этой интеллигибельности как определение ее качества или интеллектуальности, как раз есть нечто, что может претендовать на «о-граниченное» – противоположность. Уже есть «предграничие», есть суть границы, которая не осуществлена, не существует, но уже является там.

Мы говорим о 20-30-х гг. XX века. В докладе точно обозначено стремление авангардистов отказаться от рациональности, разбить «фотографию личности», которая проявлена в логических концептах, в структурах театральных постановок, убивающих театр только потому, что Личность хочет показать, какой умный и последовательный Автор, и как здорово ему, автору, живется в трансцендентальном со своими образами. Вот как он красиво, эстетично все это расставил.

Вернуться к чувствам, заставить востроиться зрителя – удар по живой чувственной основе. Это фактически то же самое, о чем говорилось в предыдущей реплике. Нужно как-то заставить зрителя поверить в артефакт, – аттракцион, «attractive» – привлекать, внимание. Развернуть в направление бесспорного аргумента – собственной чувственности. Вернуться к онтологическим критериям Истины – чувственности.

Но возврат к некоторому онтологическому единству или архаическому состоянию гармонии, есть ничто иное, как содержание идеи Ренессанса.

При этом, говоря о сущности Ренессанса, как о культурном феномене, нельзя не упомянуть о том, что мы по-разному оцениваем значение этого явления. Н. Бердяев в «Смысле истории» пишет о том, что суть Ренессанса заключалась не в том, что мы получили в эпоху Возрождения – «бессмертные образцы искусства». Он говорит, о том, что в начальный период Ренессанса, казалось, осуществилась основная идея Христианства, проявилась суть христианского гуманизма, когда европейское христианство вдруг ощутило благодать, когда вдруг ушло рациональное, когда – абсурд, «верую, ибо абсурдно». Абсурд вдруг стал состоянием этого ощущения проникновения в божественную интеллектуальность. Но – сорвались, как всегда... И Бердяев говорит: ничего не получается у нас – не допрыгиваем, вот чуть-чуть не допрыгиваем, – сорвались. Но как сорвались! Теперь-то и разворачиваются удивительные вещи, теперь-то и появляются *бессмертные творения*. Основным смыслом которых является доказательство подобия божьего. Человек начинает искать детальную точность во всем: в красоте природы, в физиологических повторениях. Здесь нельзя обойти затронутых ранее сюжетов с глазами.

Мне хочется обратить внимание на ассоциацию, возникающую в связи со словом «жестоко». Само слово, если разложить его на фонетические составляющие, превращается в «жест ока». Жест глаза, который смотрит на тебя. Вырванный, он как бы говорит: «Ну, какой ты? Я хочу на тебя посмотреть. Ты смотришь всю жизнь мною на этот мир – теперь я хочу посмотреть на тебя. Кто ты, кто через меня смотрит?» Зерцало исследует созерцателя. Страшный «гуманистический» поворот.

Однако мы говорим об идее авангарда 20-30-х гг. Она как раз связана с желанием вернуться, но – куда? Неудача Средневекового христианского гуманизма, по мнению Бердяева, связана с тем, что человек пытался через нравственное существование вернуться, пробиться «наверх» и обрести Царствие Божье. Трансцендентальное пыталось выйти в трансцендентное, как-то пройти туда. Прийти, пробиться в Царствие Божье и отдать свою самость, слиться, раствориться в Благодати – *навязать* Себя Богу. Произошла подмена любви, как способности к внутреннему разрушению границ самости для прихождения иного, агрессией, как способностью внутреннего разрушения границ для выхода в иное. Получилось так, что, когда речь шла о духе, то нравственный закон самопожертвования наполнился содержанием античного героизма: я не буду избегать уничтожающей агрессии, которая направлена против меня, я – сам агрессивен, я – пройду в трансцендентное. Я не иду в мир, который сотворен богом, я иду в собственно Божественный мир.. Пусть тварный мир меня, как тварное, уничтожит. Только так я стану Богом.

Неудача вхождения в Царствие Божье, завершается рождением субъекта, который разворачивает, изменяет направление духовного движения. Он начинает идти в чувственный мир. Интересная иллюстрация из прозвучавшего здесь доклада: у Шумер сначала были боги, а потом пришли цари, вот он – идол, живой, его не надо носить – он сам ходит. Чувственно это более убедительно.

В 20-30-е годы XX века изменяется представление о топосе Царствия Божьего – оно теперь назначено не для души, а для личности – царствие чувства. Я чувствую – значит существую. «Противоположность», до этого скрытая в душе и необходимая как инструмент для открытия границ, обрела статус сущего и заявила о себе, как о высшей ценности.

Последующая эпоха постмодернизма в своих попытках поиска любви вскрывает границы нового субъекта личности. И наступает смерть героя.

Но нравственная субстанция вечна. Противоположность сохранена в ней. Пока существует человек, духовное движение не прекращается. В фильме Д. Кроненберга «Намертво связанные» мы находим яркую иллюстрацию этому. Не только иллюстрацию, но возможные варианты разрешения многих актуальных вопросов, касающихся темы сегодняшней встречи. В фильме речь идет о двух братьях-близнецах, которые, начиная с детства, чувствуя жесткую внутреннюю связь друг с другом, ощущая вопреки реальности себя сиамскими близнецами, и которые стремятся к разделению. В детстве они играют в разделитель. В образах этих двух братьев режиссер представляет зрителю двойственную, чувственно-рациональную сущность мужчины. И в этом смысле, когда смотришь фильм, понимаешь, что идея разделителя есть не что иное, как попытка к обособлению чувственного и рационального субъектов мужского сущего. Это интеллектуальная атака на познавательную природу человека. Попытка вскрыть механизмы познания, суть которых определяет содержание первородного греха: а как ты творишь, Господи, все это? Как? Почему? Мне не хватает того, что ты сделал, я хочу это увеличить, изменить. И вот если я узнаю – как, то я буду продуцировать, штамповать, делать, разделять вечно.

Современный петербургский художник Владимир Колбасов в картине «Суд Париса» изобразил свое отношение к проблеме удовлетворения потребностей через познавательную деятельность. Парис, перед ним в гипертрофированных формах три богини. Парис жонглирует яблоками, у него на каждый случай есть средство для удовлетворения. На картине, где-то в углу, изображен бегущий, услужливый Гермес, который протягивает Парису грушу – уже не яблоко – яблоки кончились. Все божественные силы подчинены удовлетворению желаний человека.

У Кроненберга ситуация, связанная с разделением двух братьев, заканчивается тем, что разделение возможно только через смерть. Попытка самостоятельного существования и безраздельного обладания объектом любви чувственного и рационального субъектов приводит к их полному уничтожению. Эти два мужских начала делают одну женщину, у которой, по замыслу режиссера, три матки. Это – поразительный посыл на то, что человек через свою природу нашел, наконец, возможность породить триединое, стать творцом Бога. Бог рождается оттого, что его породил человек. Интересно и то, как Кроненберг показывает процесс познания. Он сливает два смысла этого понятия: биологический – «Иосиф не познал Марию», и интеллектуальный – абстрактно-логический акт. Кроненберг показывает, как один из главных героев, олицетворяющих рациональное мужское, вступает в «познавательный» контакт с женщиной. В кадре кровать, от спинок которой идут трубки капельниц к телу женщины. Но в глаза бросается передний план: спина мужчины-исследователя, который склонился, как бы над рабочим столом. И в первые мгновения нельзя понять, что происходит на экране – то ли препарирование, управляемое любопытством, то ли акт зачатия. Разделение сущностного двуединства заканчивается смертью. Убийство происходит на рабочем месте врача гинеколога.

Можно провести параллель с упоминавшейся здесь Шумерско-Вавилонской цивилизацией, которая уничтожает саму себя, когда она раздвигает границы до такой степени, что не понятно уже – а для чего это надо было, кто тот, который этого хотел.

Подходя к последнему «началу», в рамках предложенного жанра «монтажа аттракционов», надо вспомнить об Эросе, боге который приходит после Хаоса, Эросе, который в плотную ткань бытия, в каждую ее частичку вселяет предощущение границы, ощущение собственного несовершенства и при этом – готовность открыть свою границу для того, что заполнит ее. Но Эрос вселяет и стремление искать и агрессивно захватывать то, что необходимо для этого заполнения. И здесь мы понимаем, что насилие и любовь стоят удивительно близко.